SVEN-ERIK KLINKMANN

CLINT EASTWOOD:

IKON, AUTEUR, LIBERTARIAN

Clint Eastwoods karriär är lång och mångfacetterad. Sven-Erik Klinkmann ger en översikt över denna populärkulturella ikons liv.

Ordet ”ikon”, med den dubbla betydelsen av helig bild och någonting som är värt att beundra eller dyrka, har vad gäller **Clint Eastwood** en alldeles särskild innebörd. Den har att göra med att den populärkulturella ikonen Clint Eastwood kan ses som ett speciellt fall av en myt som också gett namn åt denna vetenskapliga tidskrift, den om Ikaros som flög så nära solen att de vingar han fått av sin far smälte och han föll ner till jorden igen. I den grekiska mytologin är ju Ikaros son till Daidalos, den sistnämnde en figur som utmärks av en stor uppfinningsrikedom och ett slags hantverkskunnande av remarkabelt slag. I denna essä väljer jag att se på Eastwood och dennes karriär mer specifikt i relation till myten om Ikaros och Daidalos. Är han mer av en Ikaros eller en Daidalos?

IKONENS KULTURELLA LOGIK

Men vad är då en ikon teoretiskt sett? Om man frågar sociologerna **Dominik Bartmanski** och **Jeffrey C. Alexander** äger ikoner en idémässig dualitet som innebär att de kan fungera praktiskt – de tillhandahåller en estetisk kontakt med kodade betydelser vars djup ligger bortom möjligheten att dra logiska slutsatser. Alexander talar om det totemiska hos ikonen och menar att det också i moderna och postmoderna samhällen finns symboler med ett heligt och mytiskt innehåll. Det kan gälla celebritetsikoner som filmstjärnor eller idrottshjältar som han menar att man kan avläsa ikoniskt som tecken för någonting primitivt i det moderna. Bartmanski talar om den kulturella logiken hos ikoniciteten. I en tidsperiod karaktäriserad av ”de osäkra tecknens terror”, som han kallar det, detta att kulturella produkters innehåll tycks bli allt svårare att fastställa, blir de ikoniska tecknen allt viktigare. Härvidlag utgör media centrala aktörer. Det är den gynnsamt placerade, kulturellt läsbara ikonen som vinner över det historiskt unika, men mångtydiga tecknet. I ikonen förenas det estetiska, det kognitiva och det symboliska i det materiella tecknet, något som skapar starka bindningar, affekter, känsloladdningar av olika slag.

EN OSANNOLIK FRAMGÅNGSSAGA

Även om ikonen Clint Eastwood kanske inte fallit ner från de höga höjder hans beundrare och fans placerat honom på, är det ändå värt att reflektera över den extraordinära livslinjen hos denna, när detta skrivs, 92-årige amerikan. Efter att ha varit något av en dropout i skolan och en dagdrivare i sin ungdom försökte han småningom få in en fot i filmbranschen, med till en början moderat framgång. Han lyckades få en roll som en ung kofösare i en västern tv-serie i vad som vid den tiden, slutet av femtiotalet och början av sextiotalet, var en era där allt som hade med västernmytologin att göra var i ropet, inte minst västernfilmer och västern-tv-serie. Detta kom att bli inledningen på en helt osannolik framgångssaga.

Som den unge cowboyen Rowdy Yates i tv-serien *Rawhide* (1959-1965) blev Clint snart nog stjärna i serien, utan att man kanske riktigt förstod vad det var annat än hans längd och sympatiska utseende som fick honom att särskilja sig i tv-rutan. Som någon betydande skådespelartalang uppfattades han nog inte. År 1964 får han rollen som ”mannen utan namn” i en spagettivästern, *A Fistful of Dollars*. Filmen ingick i en subgenre som i det globala spelfältet utgjorde någonting nytt: en mycket brutal, grov, nästan parodisk form av västern, kallad spagettivästern, eftersom den var inspelad i Europa, i Spanien, med framförallt italienska regissörer. Denna subgenres främste namn, den italienske regissören Sergio Leone, gjorde Clint Eastwood till något av en stjärna, ett slags antihjälte i en tid som verkligen tycktes behöva sådana. I det turbulenta sextiotalet var mycket i det amerikanska samhället i rörelse och USA var globalt engagerat i ett krig som för många amerikaner föreföll obegripligt, omoraliskt och djupt irrationellt: Vietnamkriget.

A Fistful of Dollars blev början på Eastwoods framgångssaga, en utveckling som egentligen är ännu mer förvånande än den ”tur” han hade som fick denna märkliga roll i tre filmer, gjorda åren 1964, 1965 och 1966, alltså Leo-

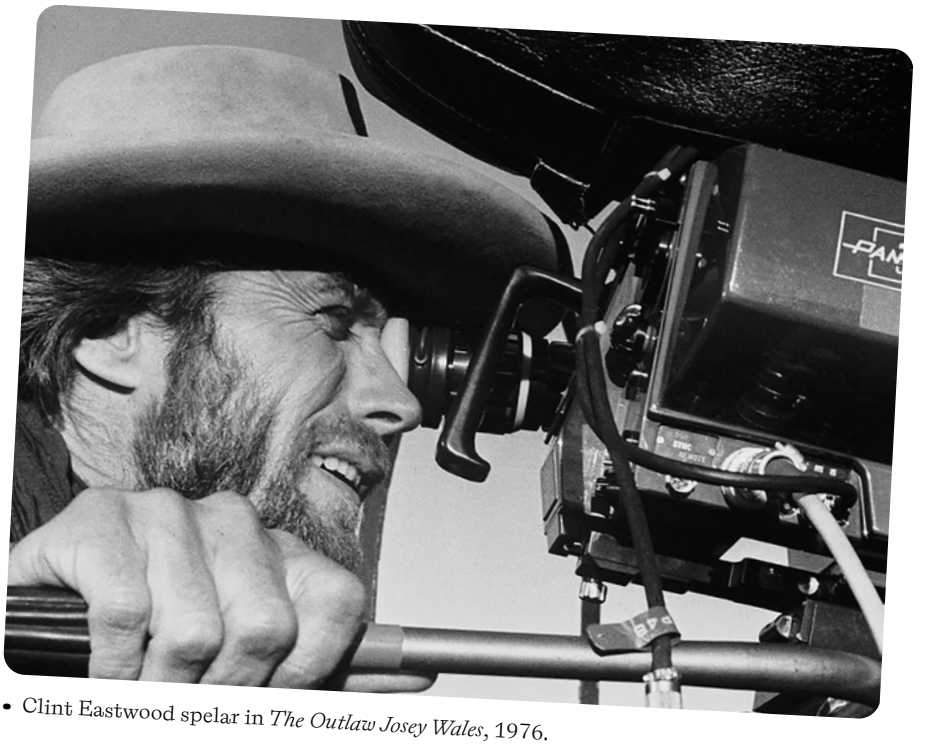
• Clint Eastwood i *For a Few Dollars More* (1965) regisserad av Sergio Leone.

nes spagettivästerntrilogi (de två övriga var *For a Few Dollars More* och *The Good, the Bad and the Ugly*). Eastwood var långt ifrån den första som erbjudits rollen. Bland de många som tackat nej före honom fanns både **Henry Fonda** och **Charles Bronson**. I och med genombrottet med trilogin kunde han relativt snabbt etablera sig som något av den nya **John Wayne**, alltså som en västernikon för en yngre generation, den så kallade baby boomer generationen, med filmer som kanske inte var några cinematografiska mästerverk men nog tillräckligt intressanta för att betraktas som ett slags uppdatering och förnyelse av västerngenren, framförallt just genom hjältar som var mer ambivalenta än den äldre tidens gunslingers (spelade av fyrtio- och femtiotalens västernhjältar, till exempel John Wayne, **Gary Cooper**, Henry Fonda).

Eastwood-karaktären i amerikanska västernfilmer som *Two Mules for Sister Sara* (1970), *Beguiled* (1971) och *The Outlaw Josey Wales* (1976) var ofta en hjälte med ett mer mänskligt ansikte. Han visade upp en sida som framstod som mer sårbar, för att inte säga lite ”feminin”, ifall man ställer femininitet i motsats till den hårda maskulinitet som i vanliga fall gäller för västernhjältar, exempelvis de som **Randolph Scott** eller **Alan Ladd** spelade i en rad ”klassiska” västernfilmer (i Ladds fall kan man göra ett undantag för dennes roll som Shane i filmen med samma namn, där han delvis har en mjukare framtoning, men hans ikonicitet bygger ändå framför allt på det hårdföra elementet, inte minst på grund av många roller i så kallade film noirs, alltså amerikanska gangsterfilmer). Eastwood å sin sida var en märklig blandning av macho och någonting annat, vekare, mer empatiskt, mer ”mänskligt” än det övermänniskoideal som så ofta tycktes styra utformningen av västernhjältarna – också inom spagettivästerngenren – den här tiden, ungefär fram till mitten av sjuttiotalet.

Men det är med en film som överför den hårda, tuffa manligheten till en nutidsvärld som Clint Eastwoods ikoniska status skulle få det lyft som gjorde honom till en stjärna utöver det vanliga, till en av de ledande på Hollywood-firmamentet. Det är rollen som ett slags rättskipare av vigilante-typ, eller kanske man borde säga en *outlaw* som formellt står på lagens sida, men som när det passar honom tar lagen i egna händer, eftersom han anser att lagen inte längre klarar av att ta itu med sådana extrema skurkar som massmördaren i den första *Dirty Harry*-filmen (1971). Eastwoods karaktär ”Dirty” Harry Callahan bär en 44 Magnum, ett vapen som framstår som närmast groteskt i det sammanhang det här gäller, polisarbetet i San Francisco.

Med *Dirty Harry* lyfter Eastwoods stjärna till nya höjder. Ungefär samtidigt har Eastwood kommit under inflytande av en action-regissör inom så kallad B-film i Hollywood som



• Clint Eastwood spelar in *The Outlaw Josey Wales*, 1976.

tack vare samarbetet med Eastwood kommer att framstå som en av periodens mest framgångsrika och skickligaste i sin genre, **Don Siegel**.

REGISSÖREN EASTWOOD

I början av sjuttiotalet kommer den andra delen i Eastwoods ofta i mytiska termer beskrivna utveckling igång på allvar, den som så att säga befäster Eastwoods roll i det samtida Hollywood. Han visar sig nämligen vara inte bara en skådespelare som trots ett ganska begränsat register kan göra det mesta av en viss typ av roll. Han är även en habil, småningom alltmer sofistikerad filmregissör. Och som om detta inte var nog lyckas han med konststycket att etablera ett fungerande system för produktion av film. Han skapar det lilla filmbolaget Malpaso Productions helt och hållet konstruerat kring den status han ditintills lyckats bygga upp. Det är ett filmbolag som är nära lierat med det stora Warner Brothers men ändå har en tydlig självständighet garanterad för filmkonstnären Eastwood.

I mytiska termer blir Eastwood nu alltmer av en Daidalos, en Hollywoodaktör och -auteur med betydande konstnärlig kraft och förmåga att genomföra projekt på ett sätt som

väcker beundran. Eastwoods inställning till filmkonsten har beskrivits som ytterst pragmatisk och praktisk. Eftersom han också råkar vara en stor musikvän, själv amatörmusiker och kompositör, skriver han också musiken till några av sina filmer, och han sägs göra filmer ungefär som en jazzmusiker, en musikgenre han säger sig älska mer än någon annan amerikansk populär musikform. Men förutom jazz gillar han också blues, swing, country, ragtime och han har gjort flera filmer – både fiktiva och dokumentära – om amerikanska musiker, bland annat en så kallad biopic, *Bird* (1988), om **Charlie Parker** och en dokumentärfilm, *Piano Blues* (2003), om jazz- och bluespianister som **Ray Charles**, **Dave Brubeck**, **Dr. John** och **Marcia Ball**.

• Clint Eastwood och Marianne Koch i *A Fistful of Dollars* (1964).

Åtminstone två saker utmärker Eastwoods filmproduktioner: de görs snabbt och effektivt, ofta så att en eller ett par tagningar av varje scen räcker, vilket leder till att hans kostnadseffektivitet i Hollywood har blivit närmast legendarisk. Det sägs att han aldrig går över sin budget utan snarare ofta underskrider den. Hans filmproduktionsteam inbegriper i detta skede en förstklassig cinematograf, **Bruce Surtees**, samt en stuntman som utseendemässigt liknar Eastwood så till den grad att denne kan spela hans alter ego, eller kanske är det hans bror, som i den märkliga hämndvästernfilmen *High Plains Drifter* (1973). Och till råga på allt får denne stuntman, **Buddy Van Horn**, också regissera tre av åttiotalsproduktionerna från Malpaso-studion. Också detta kan ses som ett utslag av en medveten strategi, att hålla produktionskostnaderna nere och maximalt utnyttja de resurser han har inom sitt filmteam.

Eastwood bygger vidare på Dirty Harry-karaktären i några uppföljande filmer som dock vad gäller cinematisk slagkraft är långt mindre effektiva än den första filmen i cykeln. Han rör sig även målmedvetet mot andra genrer under slutet av sjuttiotalet och början av åttiotalet. Bland annat gör han ett par komedier som blir mycket uppskattade, dock inte av kritikerna – filmerna *Every Which Way But Loose* (1978) och *Any Which Way You Can* (1980), där hans bästa vän är en orangutang.

POLITIKERN EASTWOOD

Sin ikonstatus förstärker Eastwood ytterligare genom att i mitten av åttiotalet ge sig in i politiken. Han vinner borgmästarvalet i den lilla, välmående staden Carmel-by-the-Sea

söder om San Francisco. Under en tvåårsperiod som borgmästare gör han bland annat glassätande tillåtet på stadens gator, skapar offentliga vilorum vid beachen i staden och bygger ett kommunalt bibliotek. Men var står ikonen Eastwood politiskt? Som borgmästare var han partilös, men ett mönster har ändå utkristalliserats: han tycks föredra republikanerna framom demokraterna, något som blev speciellt tydligt år 2012 i presidentvalet som stod mellan **Barack Obama** och **Mitt Romney.** Det som hände vid republikanernas partikongress det året kom av allt att döma för många Eastwood-fans och -beundrare att bli en avgörande stötesten. I ett slags ironiskt shownummer framträder han på kongressen genom att tala till en tom stol som ska föreställa en imaginär Barack Obama. Det konstiga, för att inte säga direkt obehagliga i den typen av ironisering har, tror jag, påverkat Clint Eastwoods kulturella status negativt. Hans persona och hans filmer kom efter detta att börja utsättas för ett mycket mer kritiskt sökarljus. Har Ikaros kommit för nära solen? Clint Eastwood har deklarerat att han numera tillhör det libertarianska partiet i USA, ett litet parti som företräder en extrem form av liberalism. Eller som Eastwood själv formulerat sitt politiska credo i en intervju:

> *”I mean, I’ve always been a libertarian. Leave everybody alone. Let everybody else do what they want. Just stay out of everybody else’s hair.”*

För att ännu dröja vid Daidalos-aspekten hos Clint Eastwood kan man, före incidenten med pratet till den tomma stolen, skissera upp en häpnadsväckande kreativ utveckling hos Clint Eastwood. Den amerikanske filmkritikern **Richard Schickel** som år 1997 gav ut en biografi över Eastwood, en bok på drygt 600 sidor komplett med filmografi, register, notapparat och en omfattande litteraturförteckning, tecknar en bild av en person med betydande högkulturell kredibilitet. Clints status som auteur, alltså som en originell och spännande filmskapare, hade etablerats av inte minst västernfilmen *Unforgiven* (1992), som av många ansågs vara den viktigaste moderna västernfilmen, den som åter gjorde genren salongsfähig, ett slags förening av traditionell och revisionistisk västern.

En mer kritisk analys av Eastwood som skådespelare och regissör utgör filmkritikern **David Sterritts** bok *The Cinema of Clint Eastwood. Chronicles of America* (2014). Sterritt, även han amerikan, frågar sig vad det är som gör att Eastwood så tydligt delar publiken i dem som gillar honom och dem som inte gör det. Han frågar sig om Eastwood är en habil filmregissör med ett fotogeniskt ansikte – en modest skådespelar-

talang med ett sinne för marknadsföring av sin egen image – eller en verklig film-auteur med en distinkt vision av Amerikas historia, traditioner och värderingar. Sterritts svar blir varken ett entydigt ja eller ett entydigt nej på någon av frågorna. En slutsats man kan dra av Sterritts analys är att det är i det ambivalenta Eastwood-myten kommer att hamna.

Clint Eastwood tycks ha haft några egenskaper som skiljer honom från mängden Hollywood-aktörer. Dels har han ålagt både sig själv och sitt filmbolag Malpaso en enorm disciplin – filmbolaget har varit exceptionellt välskött, trimmat och gjort filmer på förbluffande kort tid. Fem veckor var länge standardlängden för en Eastwood-inspelning. Detta målmedvetna, för att inte säga drivna drag hos honom visar sig också i hans sätt att sköta sin kropp: tidigt blir han ett fitness- och hälsofreak som jobbar hårt med kroppen, joggar, äter hälsokost, undviker fet mat, speciellt rött kött, dricker sparsamt med alkohol och inte röker. Också detta, disciplinen och målmedvetenheten som berättelsen om Eastwood så ofta tycks komma in på, något som också gäller denna text, kan självfallet läsas som ytterligare en aspekt av ikoniseringen av honom.

Därmed har Clint Eastwood blivit en person som kan tyckas vara lätt att beundra och relatera till: den vanlige amerikanen, helyllekillen som visserligen ser ut att besitta en del mörka, dolda stråk av våldsamhet (ifall man utgår ifrån den typ av tuffa actionfilmer han så ofta gjort), men som innerst inne är bussig och som framför allt åldrats på ett värdigt sätt, så som också vi skulle vilja åldras. Till skillnad från Hollywood-skådespelare som antingen dukar under för livets frestelser – sex, god mat, droger eller vad det nu kan vara – eller som inte kan acceptera att de åldras utan måste låta frisera sitt yttre genom ansiktslyftningar och liknande, framstår personen Clint Eastwood som inkarnationen av den realistiska, nyktert tänkande människan.

Som **Maaret Koskinen** påpekat i en essä i *Ikaros* 4/2017 har Eastwood på en metanivå i en film som *I skottlinjen* (1993), där han spelar en äldre Secret Service-agent, frivilligt stigit ned från tronen som manlig actionhjälte samtidigt som han då också sett till att skräddarsy en roll som åldrande *screen-persona*. Koskinen påpekar att *I skottlinjen* kan ses som ett symptom på den vite, västerländske hetero-mannens degradering i feminismens kölvatten. Och, tillägger hon: I kölvattnet på Eastwoods dekonstruktion av sin macho-image kom några år senare en våg med en hel generation amerikanska manliga aktörer som sökte göra detsamma.

Men Clint Eastwood tycks inte nöja sig med att vara en amerikansk populärkulturell hjälte, en ”ikon” eller ”legend”, en figur som är mer en typ än en människa av kött och blod. Han vill också vara en auteur, en personlig filmskapare, som

John Ford, **Alfred Hitchcock** eller **John Huston**. Den sistnämndes myt kan han sägas aktualisera i filmen *Vit jägare, svart hjärta* (1990).

Vad är det egentligen som gör *Dirty Harry* och *Mannen utan namn* så populära, så slagkraftiga? Schickel antyder ett möjligt svar på frågan: under dessa populärkulturella gestalter finns en folklig tankefigur som är lika enkel som den är otrevlig ur ett etiskt perspektiv: i vissa situationer har du rätt att döda en människa, punkt och slut. Det handlar alltså om en brutal vedergällningslära som inte har mycket gemensamt med vare sig kristendom, humanism eller humanitet, men det tycks vara en starkt folkligt förankrad föreställning som här kommer till uttryck.

Jag har tittat på receptionen av hans filmer så som filmsajten *Metacritic* aggregerar den – man kunde kalla det ett slags konsensus hos ledande amerikanska och brittiska filmkritiker. På en poängskala från 0 till 100 ser topp tio-listan för Clint Eastwoods del ut på följande sätt:

1. *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), regi Sergio Leone, västern, 90 poäng på Metacritic
2. *Letters from Iwo Jima* (2006), krigsfilm, 89
3. *Dirty Harry* (1971), regi Don Siegel, thriller, 87
4. *Million Dollar Baby* (2004), biografiskt boxningsdrama, 86
5. *Unforgiven* (1992), västern, 85
6. *Mystic River* (2003), thriller, 84
7. *The Flags of Our Fathers* (2006), krigsfilm, 79
8. *Escape from Alcatraz* (1979), regi Don Siegel, thriller, 76
9. *For A Few Dollars More* (1965), regi Sergio Leone, västern, 74
10. *Sully* (2016), biografiskt drama, 74

Av de tio filmerna är tre västernfilmer, tre thrillers, två krigsfilmer och två dramafilmer. Det handlar alltså om ett ganska brett spektrum av det man kan kalla populära, actionorienterade Hollywoodfilmer. Notabelt är också att av dessa tio filmer är sex regisserade av Clint Eastwood och två vardera av Sergio Leone och Don Siegel. Clint Eastwoods kanske mest romantiska film, *The Bridges of Madison County* (1995), där han spelar mot Meryl Streep, hamnar utanför listan med sina 69 poäng på *Metacritic*.

Under nittiotalet och 00-talet tycks Eastwood ha nått sin topp som finkulturell filmskapare. Han får en rad utmärkelser, både Oscars och andra priser. I Frankrike har han haft berömda tillskyndare som regissören **Bertrand Tavernier** och filmkritikern **Pierre Rissient**. År 2007 tilldelas han den högsta civila utmärkelsen i Frankrike, Légion d'honneur, och två år senare fick han Lumière-priset för sina bidrag till filmkonsten. År 2010 får han ett pris han av president Barack Obama som beskriver Eastwoods filmer och framträdanden som essäer i individualism, hårda fakta och kärnan i vad det innebär att vara en amerikan.

HJÄLTEN OCH MANLIGHETEN

Auteuren Eastwood har på senare år, på ett sätt som nästan kan se ut som en besatthet, alltmer kommit att intressera sig för frågor om den amerikanska manligheten och dess koppling till frågor om heroism. Det som alltmer tycks intressera Eastwood är en problematik som samtidigt också tycks gå till roten med frågan om förhållandet mellan ikonen och den verkliga personen av kött och blod bakom ikonen. Det gäller semidokumentära filmer som *The Flags of Our Fathers* (2006) som handlar om tre av männen som lyfte den amerikanska flaggan på den ikoniska bilden efter slaget om Iwo Jima, vidare *J. Edgar* (2011) om före detta FBI-chefen **J. Edgar Hoover**, *American Sniper* (2014) om prickskytten Chris Kyle i krigets Irak, *Sully* (2016) om den rådige piloten Chesley Sullenberg som räddade ett flygplan från att krascha genom att nödlanda planet i Hudson-floden, *The 15:17 to Paris* (2018) om de tre unga amerikanerna som övermannade en terrorist på ett tåg på väg till Paris, och *Richard Jewell* (2019), om säkerhetsvakten

som upptäckte en bomb i samband med de olympiska spelen i Atlanta.

I dessa filmer är det som om Eastwood hade svårt att bestämma sig för vilken av de två nivåerna som är den viktigaste, ikonens eller verklighetens. Det är som om han ville visa att också dessa amerikanska hjältar, trots sitt hjältemod, ändå till sist framstår som ”vanliga” människor med fel och brister. Här kan man nog också läsa in ett tydligt självreflexivt intresse hos Eastwood att genom sina filmer om amerikanska hjältar indirekt rikta sökarljuset mot den egna personen bakom ikonen Clint Eastwood. Också han är ju, så föreställer man sig gärna detta, ett slags hjälte eller ikon, om än med ett mänskligt ansikte.

I *The 15:17 to Paris* går han så långt att han låter de tre unga amerikanerna i tågdramat spela sig själva i filmen. I de här biografiska filmerna är det framför allt personer inom försvar och säkerhet som tycks vara föremål för Eastwoods intresse – det handlar, för att apostrofera president Obamas ord i samband med prisutdelningen år 2010, om individer, amerikaner som ställs inför stora utmaningar som de tvingas försöka bemästra med de verktyg de råkar ha till hands, både fysiska och psykiska.

Det går att upptäcka ett tydligt Ikaros-moment i varje populärkulturell ikon. Så är av allt att döma också fallet med Clint Eastwood. Eftersom publiken är den som har upphöjt ikonen, i detta fall Eastwood, anser den sig tydligen även ha rätten att vid behov dra ner ikonen från dess piedestal. Kanske är episoden med den tomma stolen år 2012 ett sådant negativt Ikaros-moment för Clint Eastwoods del. Personen bakom myten visar sig vara en libertarianskt tänkande, äldre amerikan som har svårt att försona sig med den nyare amerikanska politiska verkligheten. Hos Eastwood finns en misstro mot det moderna samhället som tar sig olika uttryck, så också i hans filmer. Att sammankoppla honom och hans politiska åsikter med de rollfigurer han spelat genom åren är ändå knappast korrekt. Däremot har han i olika sammanhang uttryckt sitt missnöje med starka organisationer, antingen de är privata eller ingår i den offentliga förvaltningen i USA. Ett slags vilda västern-ethos, om man så vill.

Jag tror att man med hjälp av de två nära sammankopplade myterna om Daidalos och Ikaros kan komma åt någonting centralt vad gäller det ambivalenta både hos ikonen Clint Eastwood och i receptionen av hans filmer och framträdanden. Det är som om han ständigt rörde sig mellan två poler vad gäller frågan om det ikoniska momentet hos personen, filmstjärnan och regissören Clint Eastwood. Det ikoniska elementet som framför allt har samband med filmstjärnestatusen hos Eastwood tycks på sistone alltmer ha fått stå tillbaka

för en reflektion över betydelsen av hans arbete som amerikansk filmkonstnär, alltså det man kunde kalla Daidalosproblematiken (vilket inte förhindrar att också hos en Daidalosfigur, här en Hollywoodregissör, kan visa upp drag av ikonicitet, jfr **Orson Welles**, Alfred Hitchcock eller **Steven Spielberg**). Och om Eastwoods ikonstatus i samband med händelsen med den tomma stolen har fått sig en rejäl törn, i varje fall hos en betydande del av den amerikanska och internationella filmpubliken, är frågan fortfarande öppen om vilken betydelse Eastwood, denna Ikaros- och Daidalos-figur i Hollywood, i ett historiskt perspektiv kommer att ha inom amerikansk filmkultur och populär film över huvud taget.